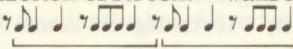


# EIGENSCHAFTEN DES RHYTHMUS IM INSTRUMENTALEN SATZ BEI BEETHOVEN UND BERLIOZ

Meine Absicht in diesem Referat ist, auf einige satztechnische Merkmale der Instrumentalmusik von Beethoven einerseits und von Berlioz andererseits aufmerksam zu machen. Für die Musik beider Komponisten gilt, daß der Rhythmus eine wesentliche Komponente des Satzes ist, die jedoch mit anderen Satzkomponenten eng verflochten ist und die sich deshalb nicht isoliert betrachten läßt. Wie nun aber das Verhältnis des Rhythmus zu den anderen Komponenten des Satzes bei Beethoven und wie es bei Berlioz geartet ist, das ist eine der Fragen, über die ich sprechen möchte.

Ich lege meiner Gegenüberstellung einen Begriff zugrunde, der von Berlioz stammt. In seinen Memoiren nennt Berlioz als eine Haupteigenschaft seiner Musik „l'imprévu“ also das Unerwartete, das nicht Vorherzusehende <sup>1</sup>. Und genau dieses Merkmal, das er für sein eigenes Komponieren in Anspruch nimmt, hat er wiederholt auch als charakteristisch für die Musik Beethovens bezeichnet <sup>2</sup>. Wenn aber etwas in der Musik sich Ereignendes als „unerwartet“ empfunden wird, ist zu fragen, was als das „Erwartete“ angesehen wird. Für Berlioz sind „unerwartet“ und „erwartet“ zeitliche Kategorien. Unter dem Üblichen, Normalen und daher Erwarteten versteht er dreierlei: eine durchgängig geradzahlige Taktgruppierung, die Wiederkehr von Satzeinschnitten in gleichbleibenden zeitlichen Abständen, und das Zusammenfallen der rhythmischen Schwerpunkte mit den Taktschwerpunkten <sup>3</sup>. Wir würden diese Eigenschaften eines Satzes so bezeichnen: Bildung regelmäßiger Perioden, Symmetrie, und Vermeiden von Synkopen. Berlioz faßt diese drei Merkmale zusammen mit dem unter anderen von Fétis - in positivem Sinne - gebrauchten Terminus „carrure“, „Quadratmäßigkeit“ <sup>4</sup>. Und er sieht es als ein Merkmal seiner eigenen und der Musik Beethovens an, daß die „carrure“ immer wieder auf unerwartete Weise preisgegeben wird.

Die Charakterisierung „imprévu“ trifft nun tatsächlich bestimmte Seiten von Beethovens wie von Berlioz' eigener Musik. Aber sie ist nicht differenziert genug. Denn - und darauf geht Berlioz nicht ein - es handelt sich im einen und im anderen Fall um verschiedenartige Weisen von „Unerwartetem“. Ich möchte versuchen, diese Verschiedenartigkeit an Ausschnitten aus zwei Kompositionen zu verdeutlichen, die ich deshalb ausgesucht habe, weil sie bestimmte Eigenschaften miteinander gemein haben: die erste „Leonore“-Ouvertüre von Beethoven und der Schlußsatz der Sinfonie „Harold in Italien“ von Berlioz. Zunächst der Beginn des Finale der „Harold“-Sinfonie (Finale, T. 1-11).

„Unerwartet“ im Sinne von Berlioz ist in diesen 11 Takten vieles. Zunächst natürlich der eröffnende Orchesterschlag auf dem Dominantseptakkord; dann die Harmonik, vor allem im 9. Takt, wo eine abrupte Ausweichung nach As-Dur erfolgt, die durch die Schlußkadenz in g-moll ebenso abrupt wieder rückgängig gemacht wird. Aber vor allem interessiert uns hier das Rhythmisch-Metrische, die Abweichungen von der „Quadratmäßigkeit“. Sehen wir von dem einleitenden Orchesterschlag ab, so setzt sich der Abschnitt zusammen aus 4 Teilabschnitten; der erste umfaßt 8 Halbtakte, der zweite 6, der dritte und der vierte je 3 Halbtakte. Symmetrie und Regelmäßigkeit der Periodenbildung, der Taktgruppierung, sind also gestört <sup>5</sup>. Gestört ist aber darüberhinaus auch die innere Ordnung des Taktes selbst; am Schluß nämlich stehen zwei motivische Einheiten, die rhythmisch identisch sind und deren jede sich über drei Halbtakte, drei Zählzeiten erstreckt - während der Allabrevetakt sich doch aus zwei Zählzeiten aufbaut (  ). Es handelt sich an dieser Stelle aber nicht um



eine synkopische Wirkung oder um eine metrische Umkehrung. Dies beweisen zwei Parallelstellen im weiteren Verlauf des Satzes, an denen genau dieselbe Musik mit genau demselben Rhythmus wiederkehrt, wie wir sie soeben gehört haben <sup>6</sup>. Aber im Notenbild erscheint diese Musik jetzt um einen halben Takt verschoben; das heißt, alle Töne, die vorher in die erste Takthälfte fielen, fallen jetzt in die zweite und umgekehrt. Die erste und die zweite Zählzeit des Allabrevetaktes sind hier somit gleichberechtigt. Berlioz kann also rhythmische Gruppierungen vornehmen, mit der halben Note als Zähl-einheit, ohne die ihm durch das vorgezeichnete Taktmetrum nahegelegte Schwerpunkt-ordnung zu beachten. Und nicht nur Zusammenstellungen von 3 Halben, wie in unserem Beispiel, sondern auch Gruppierungen von 3 Vierteln kommen vor, das heißt die Halbe kann als Zähl-einheit durch die Viertelnote ersetzt werden <sup>7</sup>. Bei allen in diesem Satz vorkommenden unregelmäßigen Gruppierungen aus Halben und Vierteln entsteht jedoch für den Höreindruck kein Konflikt mit dem Zweiertakt, sondern der Zweiertakt wird für eine gewisse, oft längere Zeit einfach vergessen, verdrängt (was nicht ausschließt, daß es für den Dirigenten aus praktischen Gründen ratsam sein mag, den Allabrevetakt weiterzuschlagen). Irgendwann fügt sich der Rhythmus dann wieder der Zweierordnung, die aber jederzeit auch wieder verlassen werden kann. Wenn nicht in dieser Musik der Taktbegriff selber in Frage gestellt wäre, müßte man sagen: es erfolgt ständig Taktwechsel. Richtiger aber ist es, zu sagen: der Rhythmus tritt an die Stelle des Taktmetrums, er emanzipiert sich von diesem. Diese Erscheinung, die Emanzipation des Rhythmus, die bei Berlioz sehr häufig anzutreffen ist <sup>8</sup>, hat bekanntlich in der Musik der Folgezeit große Bedeutung erhalten; ich nenne nur die Namen Moussorgsky, Strawinsky und Bartók. -

Auch bei Beethoven sind rhythmische Ordnungen, die der durch den Takt gegebenen Schwerpunktordnung zuwiderlaufen, sehr häufig. Doch wird in Beethovens Musik die Ordnung des Taktes in keinem Augenblick vergessen. Die Taktordnung bleibt vielmehr in jedem Moment latent wirksam, und das Abweichen der rhythmischen Ordnung von derjenigen des Taktes erscheint deshalb immer als ein Konflikt, der der Lösung bedarf. In seiner Besprechung von Beethovens 4. Sinfonie schreibt Berlioz über deren 3. Satz treffend: „Das Scherzo besteht fast ganz aus Phrasen, die zwei zeitig rhythmisiert sind und die gezwungen werden, Verbindungen einzugehen mit einem dreizeitigen Takt. ... Man empfindet Befriedigung, zu sehen, wie der auf diese Weise zerstößene Takt (*la mesure broyée*) am Ende jeder Periode sich wieder findet, und wie der zeitweilig aufgehobene Sinn des musikalischen Verlaufs doch zu einem befriedigenden Schluß, zu einer vollkommenen Auflösung gelangt“ <sup>9</sup>. (In diesem Zusammenhang verwendet Berlioz auch wieder den Ausdruck „unerwartet“, „*inattendu*“.)

Ich komme jetzt zu dem schon angekündigten Abschnitt aus der 1. „Leonore“-Ouvertüre, dem Anfang des Allegro con brio (T. 38-65).

Die Ähnlichkeit mit dem „Harold“-Finale liegt in folgendem: in der Allabreve-Vorzeichnung, im Dominieren des Rhythmus: auftaktiges Achtel - betontes Viertel - Achtelpause (♩ ♪ ♩), ferner darin, daß beide Hauptthemen mit einer Dreiklangsbrechung beginnen, und darin, daß dem Hauptthema in beiden Kompositionen ein Fortissimoschlag des ganzen Orchesters vorausgeht (bei Beethoven in T. 57). Vor allem zu der Bedeutung dieses Orchesterschlages möchte ich etwas sagen. - Der größte Teil dessen, was Sie gehört haben und im Notenbild sehen, ist eine breite Entfaltung des Dominantseptakkordes, der wie ein riesiger Auftakt für das in Takt 58 in der Tonika einsetzende Hauptthema erscheint; die Dominante erstreckt sich über die letzten 9 Takte der langsamen Einleitung und über die ersten 16 Takte des Allegro. Diese 16 dominantischen Allegro-Takte sind nicht etwa in vier Viertaktgruppen gegliedert, sondern setzen sich zusammen aus 3 + 3x2 + 3 + 4 Takten. Regelmäßigkeit, Viertaktigkeit kommt also erst



nach mehreren Ansätzen zustande, dort, wo der Rhythmus in die pochende, vorwärts-drängende Viertelbewegung übergeht (T. 54). Man erwartet, daß der abwärts stürzende Gang des Basses nun endlich in die Tonika mündet. Aber er mündet nicht in die Tonika; diese setzt vielmehr im vierten, im letzten Takt (57), früher als erwartet, schon vor dem Beginn des Hauptthemas, plötzlich ein. Der C-Dur-Akkord auf dem 3. Viertel, sofort wiederholt auf dem 4. Viertel, spaltet den langen dominantischen Auftakt vom Hauptthema, das jetzt auf 'eins' (mit Achtelaufakt) ebenfalls in C-Dur einsetzt, ab. Er vernichtet damit geradezu die Auftaktigkeit der vorausgegangenen Dominante, denn um wirklich Auftakt zu sein, müßte die Dominante unmittelbar in das Hauptthema hineinführen, das heißt den ganzen letzten Takt (57) ausfüllen. Die Tonika wird somit von der Dominante nicht herbeigeführt, sondern sie setzt sich selber. Der unerwartete, synkopische Orchesterschlag hat hier, indem er die Einleitung vom Hauptteil abspaltet, die Funktion, das Hauptthema gleichsam auf eine andere Ebene zu stellen. Die Voraussetzung dafür, daß der Akkord als synkopisch, als gleichsam zur Unzeit einsetzend, das folgende Hauptthema dagegen als metrisch regulär empfunden wird, ist der Takt, das latent wirksame zeitliche Regelmaß. Die Musik Beethovens ist gekennzeichnet durch das ständige Nebeneinanderbestehen einer regelmäßigen Gliederung der Zeit durch den Takt einerseits und selbständiger rhythmischer Impulse andererseits; beide Momente, die häufig in Konflikt zueinander treten, sind für den Satz gleich wesentlich.

Ich möchte bemerken, daß die in diesem Ausschnitt der ersten „Leonore“-Ouvertüre sich zeigende Technik von Beethoven sehr oft angewendet wird. Der beschriebene Vorgang, der sich äußerlich - und unzureichend - beschreiben läßt als „Harmoniewechsel auf schlechtem Taktteil“<sup>10</sup>, ist ein spezifisches Mittel Beethovens, das er dann einsetzt, wenn er ein neues Thema oder Motiv vom Vorhergehenden abspalten, das heißt, es nicht als abgeleitet, sondern als autonom erscheinen lassen will. Ich nenne hier lediglich zwei Beispiele, die strukturell sehr ähnlich sind: der Beginn des Allegro-Hauptthemas der „Egmont“-Ouvertüre<sup>11</sup> und der Beginn des Hauptthemas des letzten Satzes der 6. Sinfonie<sup>12</sup>. Auch hier wird nach einer ausgedehnten Dominante die Tonika „gesetzt“, bevor das tonikale Hauptthema beginnt<sup>13</sup>.

Wenn wir uns nun daran erinnern, daß bei Berlioz das Taktprinzip zeitweilig aufgehoben wird, statt wie bei Beethoven stets latent gegenwärtig zu sein, so können wir, wie mir scheint, jetzt eine Antwort versuchen auf die Frage, inwiefern das „Unerwartete“, „l'imprévu“, bei Beethoven anders geartet ist als bei Berlioz. Die Antwort müßte lauten: Bei Beethoven ist das Unerwartete das Abweichen von einer geltenden Ordnung - des Taktes -, ein Abweichen, das im Satz stets wieder mit dieser Ordnung zur Versöhnung gebracht wird; bei Berlioz dagegen ist das Unerwartete das Abweichen von einer nicht mehr geltenden, einer vergangenen, toten Ordnung. Etwas überspitzt könnte man sagen: Was bei Berlioz „gilt“, ist die Abweichung.

Daß das für die Musik der Wiener Klassik zentrale Moment des Taktes in der Musik des 19. Jahrhunderts an Bedeutung verlor, ist schon öfters festgestellt worden<sup>14</sup>. Berlioz' Musik ist nun ein Beispiel dafür, daß das Zurücktreten der Bedeutung des Taktprinzips keineswegs zugleich eine Aufweichung auch des Rhythmus zur Folge haben muß, sondern mit einer stark ausgeprägten, prägnanten Rhythmik sich gut vertragen kann.

Aber bei aller Prägnanz des Rhythmischen hat das Schwinden der Taktordnung als zentrales Bezugssystem tiefgreifende Folgen. In einer Musik, in der der Rhythmus in jedem Augenblick auf die Taktordnung bezogen ist - also in der Musik der Wiener Klassik, insbesondere Beethovens -, bedeutet jede rhythmische Veränderung eine totale Veränderung der musikalischen Situation im Satz, da sich damit ja zugleich jedesmal das



Verhältnis des Tonmaterials zum zentralen Bezugssystem, zum Takt, verändert. Gibt jedoch der Takt seine Funktion, zentrales Bezugssystem zu sein, preis - und zu dieser Preisgabe tendiert die Musik von Berlioz -, so wird der Rhythmus autonom. Eine bestimmte Folge von Tönen kann jetzt auf die eine oder auf eine andere Art „rhythmisiert“ werden, ohne daß dies als Konflikt mit einer vorgegebenen, unveränderlichen Ordnung empfunden würde. In unserem Beispiel aus „Harold in Italien“ stehen in Takt 7 zwei halbe Noten, in der Oberstimme auf den Tönen e und es. An einer anderen Stelle des Satzes <sup>15</sup>, an der dasselbe Thema wiederkehrt, werden die zwei Halben zu Viertelnoten verkürzt, auf den gleichen Tönen, e und es. Der Rhythmus hat sich geändert, aber die Töne sind dieselben. Das heißt: mit der Autonomisierung des Rhythmus geht eine Autonomisierung der Töne einher. Die beiden Stellen des Satzes werden als miteinander verwandt, ja identisch aufgefaßt, weil die Töne die gleichen geblieben sind. Man fängt jetzt an, Beziehungen zwischen verschiedenen Teilen eines Werkes zu hören lediglich auf Grund einer Identität der Tonfolgen, gleichgültig, in welcher rhythmischen Gestalt diese Tonfolgen auftreten. Das bekannteste, wenn auch bei weitem nicht das einzige Beispiel für Identität der Tonfolgen bei fortgesetzter Veränderung des Rhythmus in der Musik von Berlioz ist die „idée fixe“ in der „Symphonie fantastique“. In einem im vorigen Jahr in der Schweizerischen Musikzeitung erschienenen Aufsatz hat Carl Dahlhaus darauf hingewiesen, daß in der Musiktheorie bei Heinrich Schenker und bei August Halm zum erstenmal „das Verfahren“ auftaucht, „Beziehungen zwischen Tonhöhen ohne Berücksichtigung des Rhythmus darzustellen“, den „Tonhöhenverlauf für sich, ohne Rhythmus“, zu denken <sup>16</sup>. Und Dahlhaus setzt dieses Verfahren in Analogie zu kompositorischen Verfahrensweisen Schönbergs und besonders der seriellen Musik. Mir scheint, daß die Trennung von „Tonhöhenverlauf“ und Rhythmus in der Musik eine unmittelbare Folge der Preisgabe des Taktprinzips der Wiener Klassik ist und sich nicht erst in der neuen Musik, sondern schon bald nach Beethovens Tod, insbesondere in der Musik von Berlioz, abzeichnet. Für die Beschäftigung mit älterer Musik bedeutet dies, daß das Suchen nach sogenannten „thematischen Beziehungen“, das oft in einem Suchen nach Identität des bloßen Tonhöhenverlaufs besteht, für die Musik seit rund 1830 legitim ist, für die ältere Musik, einschließlich der Wiener klassischen, jedoch mit großer Vorsicht durchgeführt werden muß.

#### Anmerkungen

- 1 H. Berlioz, „Mémoires“, Kap. LIX („Postscriptum“).
- 2 Über Beethoven schrieb Berlioz als Kritiker für mehrere Zeitschriften. Einiges nahm er später in „Les soirées de l'orchestre“ und in „A travers chants“ auf. Die handlichste Zusammenstellung ist: H. Berlioz, „Beethoven“ (mit Vorwort und Quellenangaben von J.-G. Prod'homme), Paris 1941; dort vgl.: 144 und 171 („imprévu“), 29, 34 und 65 („inattendu“) und 139 („surprise“). Ferner vgl. die in Anm. 3 genannten Stellen.
- 3 H. Berlioz, „A travers chants“, Kap. XVI („Obéron... de Ch. M. Weber“); „Mémoires“, Kap. LIII (5. Brief an H. Ferrand).
- 4 Vgl. hierzu auch F. Noske, „La mélodie française de Berlioz à Duparc“, Amsterdam und Paris 1954, 42f. und 47f.
- 5 Schon Robert Schumann stellte 1835 in seiner Besprechung der „Symphonie fantastique“ fest - und dies gilt für Berlioz allgemein -: „Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatz, die Antwort der Frage“ (R. Schumann, „Ges. Schriften“, hrsg. F.G. Jansen, 1891, Bd. 1, 137).



- 6 Takt 18ff. und 118ff. (vgl. Eulenburgs Taschenpartitur Nr. 423, S. 128/T. 3ff. und S. 140/T. 3ff.).
- 7 Takt 77 (mit Auftakt) bis 79 und, noch eindeutiger, Takt 545 bis 550 (Eulenburgs Taschenpartitur S. 137 und S. 203).
- 8 Zum Beispiel - ich nenne hier nur rein instrumentale Sätze - im 1. Satz der „Harold“-Sinfonie, im letzten Satz der „Symphonie fantastique“ und in den Ouvertüren „Benvenuto Cellini“, „Le Carnaval romain“ und „Béatrice et Bénédict“.
- 9 H. Berlioz, „A travers chants“, im Abschnitt „Etude critique des symphonies de Beethoven“ (mit geringfügig abweichendem Wortlaut auch in „Beethoven“ - vgl. Anm. 2 -, 34).
- 10 Dies wurde als ein Merkmal des späten Beethoven bezeichnet von J. Handschin, „Musikgeschichte im Überblick“, 352.
- 11 Takt 28/29ff.
- 12 Takt 8/9ff.
- 13 In der „Egmont“-Ouvertüre erscheint die Tonika auf dem Thema-Auftakt (wo man eigentlich noch die Dominante „erwartet“).
- 14 Vgl. z. B. den Artikel „Rhythmus“ von F. Zaminer in RiemannL, 12. Aufl., Sachteil, 1967, 806.
- 15 Takt 123 (Eulenburgs Taschenpartitur, S. 141/T. 2).
- 16 C. Dahlhaus, „Musik und Musikkritik“, SMZ 1969, 261ff. (die Zitate 264).

Arnold Feil

#### „ABMESSUNG (UND ART) DER EINSCHNITTE“ : RHYTHMUS IN BEETHOVENS SATZBAU

Erlauben Sie, meine Damen und Herren, daß ich behaupte, das Vergnügen an der Musik Beethovens habe seinen Grund zu einem guten Teil im Rhythmus, genauer: in der Wahrnehmung der rhythmischen Komponente der Musik und ihrer verschiedenartigen Auswirkungen im Satz. Darin eingeschlossen ist - woran wir im allgemeinen nicht denken, wenn wir von Rhythmus sprechen - die Wahrnehmung, daß auch im Ablauf des musikalischen Satzes als eines Ganzen eine rhythmische Komponente wirksam ist. Das heißt: wo der Strukturfaktor Rhythmus sich auf die Zueinanderordnung von Teilen des Ganzen erstreckt, ist er Gegenstand unbewußt zählenden Hörens - um mit Leibniz zu reden -, und das Ergebnis bereitet Vergnügen. Kurz: ich befasse mich mit dem bekannten Problem der Zueinanderordnung von Takten und Taktgruppen in Beethovens Satz und behandle dieses Problem als ein rhythmisches.

Trotz Hugo Riemann ist es für uns ungewöhnlich, Verhältnisse von Teilen einer Komposition rhythmisch zu nennen - es sei denn im weiteren Sinne - oder gar einen einzelnen Teil, etwa eine Viertaktgruppe, zu bezeichnen als einen „Rhythmus von vier Takten“. Ebenso selbstverständlich wie für uns ungewöhnlich scheint dies jedoch zu Beethovens Zeit, jedenfalls in seiner Jugendzeit, gewesen zu sein; maßgebende Theoretiker bezeugen es, allen voran Heinrich Christoph Koch im zweiten Band seiner Kompositionslehre von 1787. Ich vermute, daß man zu Beethovens Zeit tatsächlich etwas rhythmisch gehört und deshalb auch so bezeichnet hat, was wir heute kaum mehr rhythmisch hören und also auch nicht mehr so bezeichnen, nämlich die seinerzeit so genannte „Taktordnung“. Oder aber wir hören - gute Interpretation selbstverständlich vorausgesetzt - den Rhythmus der Taktordnung auch heute noch sehr wohl, wir sind uns dessen nur